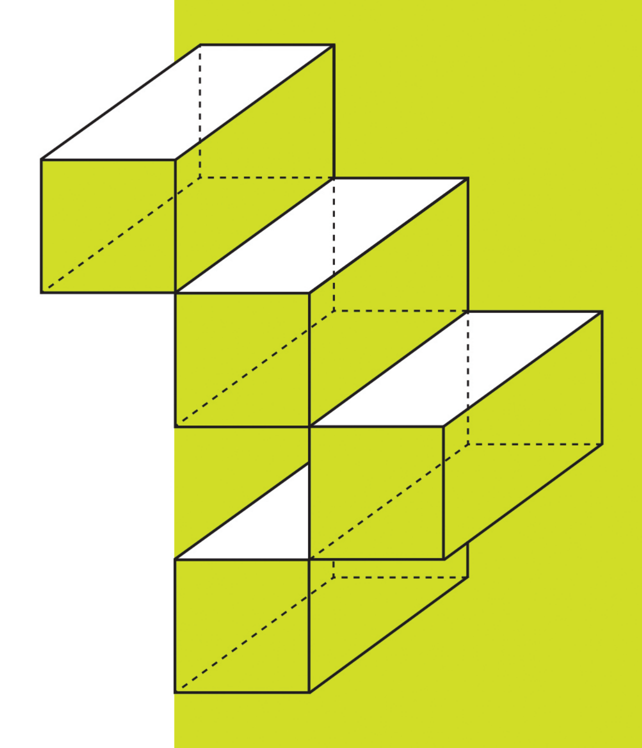
KENNETH GOLDSMITH

ESCRITURA NO-CREATIVA

Gestionando el lenguaje en la era digital





ESCRITURA NO-CREATIVA

Gestionando el lenguaje en la era digital

Goldsmith, Kenneth
Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje
en la era digital / Kenneth Goldsmith; adaptado
por Mariana Lerner; prefacio de Reinaldo Laddaga - 1a ed.
- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
336 p.; 19 x 13 cm.

Traducción de: Alan Page
ISBN 978-987-1622-41-2

1. Literatura. 2. Tecnología. I. Lerner, Mariana, adap. II.
Laddaga, Reinaldo, pref. III. Page, Alan, trad. IV. Título.
CDD 306

Título original: *Uncreative Writing*

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Revisión y corrección: Mariana Lerner

KENNETH GOLDSMITH

ESCRITURA NO-CREATIVA

Gestionando el lenguaje en la era digital

Traducción / Alan Page
Revisión / Mariana Lerner
Prefacio / Reinaldo Laddaga



ÍNDICE



INTRODUCCIÓN

En 1969, el artista conceptual Douglas Huebler escribió: "El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no quiero añadir más".[1] He llegado a adoptar esta idea de Huebler, aunque quizá más bien diría: "El mundo está lleno de textos más o menos interesantes; no quiero añadir más". Parece una respuesta apropiada a la nueva condición de la escritura contemporánea: confrontados con una cantidad sin precedente de textos disponibles, el problema es que ya no es necesario escribir más; en cambio, tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad ya existente. Cómo atravieso este matorral de información –cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo– es lo que distingue mi escritura de la tuya.

La crítica literaria Marjorie Perloff ha comenzado a emplear el término *genio no-original* para describir esta

1. Douglas Huebler, Declaración del artista para una publicación que acompaña la exposición *January 5–31,* Galería Seth Segelaub, 1969.

tendencia emergente en la literatura. Su idea es que, a causa de los cambios generados por la tecnología y por Internet, nuestro concepto de genio –la figura romántica, aislada– se ha vuelto obsoleto. Una noción contemporánea de genio tendría que enfocarse en nuestro manejo de la información y nuestra capacidad de diseminarla. Perloff ha acuñado un término, *moving information*, que significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por ese proceso. Plantea que el escritor de hoy, más que un genio torturado, se asemeja a un programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene de modo brillante una máquina de escritura.

El concepto del genio no-original de Perloff no se debería de leer solo como una ocurrencia teórica, sino como una práctica de escritura que data de la primera parte del siglo xx –una práctica que encarna una ética donde la construcción o concepción de un texto es tan importante como lo que el texto dice o hace: pensemos, por ejemplo, en la práctica de recopilar y tomar notas del *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin, o en los proyectos reglamentados, de ímpetu matemático, del OuLiPo. Hoy, la tecnología ha exacerbado estas tendencias mecánicas en la escritura (por ejemplo, hay varias versiones web de los *Cien mil millones de poemas* que Raymond Queneau laboriosamente construyó a mano en 1961), incitando a que jóvenes escritores tomen como modelo el funcionamiento de la tecnología y de Internet para generar literatura. Como resultado, los escritores ahora exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la práctica literaria: el procesamiento de palabras, la construcción de bases de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva, por mencionar solo algunas.

En 2007, Jonathan Lethem publicó un ensayo pro-plagio en la revista *Harper's* titulado "El éxtasis de la

influencia: un plagio".[2] Se trata de un recuento histórico y una larga defensa de cómo las ideas en la literatura han sido compartidas, reinterpretadas, retomadas, reutilizadas, recicladas, recolectadas, robadas, citadas, duplicadas, obsequiadas, apropiadas, imitadas y pirateadas desde los orígenes de la literatura. En este ensayo, Lethem recuerda cómo las economías del don, las culturas de código abierto y el dominio público han sido vitales para la creación de obras novedosas, donde los temas de obras más antiguas forman la base de las nuevas. Lethem retoma el descontento de los defensores de la cultura libre como Lawrence Lessig y Cory Doctorow, y critica con elocuencia la ley vigente de *copyright* como una amenaza a la esencia de la creatividad. De los sermones de Martin Luther King Jr. al *blues* de Muddy Waters, Lethem muestra la riqueza de los frutos de la cultura compartida. Incluso cita ejemplos de ideas que él mismo había asumido que eran ideas "originales", suyas, y que después descubrió (generalmente a través de una búsqueda en Google) que las había absorbido inconscientemente de alguien más.

Es un gran ensayo. Lástima que él no lo "escribió". El chiste de la obra es que prácticamente todas y cada una de las palabras e ideas fueron tomadas de algún otro lado –ya sea apropiadas por completo o reescritas por él. El ensayo de Lethem es un ejemplo de *patchwriting*, esa práctica de reunir los fragmentos de las palabras de otros para generar una obra con un tono cohesionado. Es un truco que los estudiantes usan todo el tiempo, reescribiendo, por ejemplo, un artículo de Wikipedia en sus propias palabras. Si los descubren, están en serios problemas: en la academia, el *patchwriting* se considera una ofensa tan grave como el plagio. Si Lethem hubiera propuesto este ensayo como su tesina de licenciatura,

2. Publicado en español como Jonathan Lethem, *Contra la originalidad,* México, Tumbona, 2008. [N. del T.]

o como un capítulo de su tesis doctoral, le hubieran señalado la puerta de salida. Sin embargo, pocos objetarán que construyó una obra de arte brillante –además de un ensayo incisivo– compuesto en su totalidad por palabras de otros. Lo que termina por seducirnos es la forma en que concibió y ejecutó su máquina de escritura –eligiendo con precisión quirúrgica qué tomar prestado y acomodando esas palabras con destreza. La pieza de Lethem es una obra autorreflexiva sobre la genialidad no-original.

La provocación de Lethem –su hábil y elegante integración del *patchwriting*– muestra una tendencia entre escritores jóvenes que han llevado su ejercicio un paso más allá, al apropiarse audazmente del trabajo de otros *sin* citarlos. Para ellos, el acto de escribir es literalmente el acto de mover lenguaje de un lado a otro, proclamando con osadía que *el contexto es el nuevo contenido*. Aunque desde hace tiempo el pastiche y el collage han sido una parte intrínseca de la escritura, con el advenimiento de Internet, la intensidad del plagio ha llegado a niveles extremos. A lo largo de los últimos cinco años hemos visto, por ejemplo, obras como la transcripción completa, en un blog, de *En el camino* de Jack Kerouac, una página al día, todos los días, a lo largo de un año; una apropiación del texto completo de un ejemplar de *The New York Times* que se publicó como un libro de novecientas páginas; un poema que no es más que la lista de tiendas de un centro comercial replanteada de forma poética; un escritor en aprietos económicos que tomó cada una de las ofertas de tarjetas de crédito que recibió por correo y las encuadernó en un libro de impresión bajo demanda de ochocientas páginas tan caro que ni él mismo pudo comprar un ejemplar; un poeta que analizó el texto entero –incluido el índice– de un tratado sobre gramática del siglo XIX según los métodos ahí expuestos; una abogada que re-presenta los informes legales que recibe en su despacho como poesía, en su totalidad y sin cambiar una palabra; otra escritora que pasa sus días en la British

Library copiando el primer verso del *Inferno* de Dante de cada traducción al inglés que la biblioteca posee, uno tras otro, página tras página, hasta agotar las existencias de la biblioteca; un equipo de escritores que reasigna los estatus de usuarios de redes sociales a los nombres de escritores fallecidos ("¡Jonathan Swift tiene boletos para el partido de los Wranglers de esta noche!"), y crean así una obra de poesía épica, sin fin, que se reescribe tantas veces como cambie cualquier perfil de Facebook; y todo un movimiento de escritura, llamado Flarf, que toma los *peores* resultados de búsquedas de Google: cuanto más ofensivos, más ridículos y más estrafalarios, mejor.

Estos escritores son acaparadores de lenguaje; sus proyectos son épicos y reflejan la escala pantagruélica, colosal, de la textualidad en Internet. Aun cuando las obras tienen por lo regular una forma electrónica, a menudo hay alguna versión en papel que circula en revistas y fanzines, y que son compradas por bibliotecas y recibidas, comentadas y estudiadas por lectores de literatura. Y aunque esta nueva escritura tiene, es cierto, un brillo electrónico en sus ojos, se inspira en las ideas radicales del modernismo, solo que licuadas con la tecnología del siglo XXI; sus resultados son, claramente, *analógicos*.

Lejos de ser una aceptación nihilista, resignada –o aun de franco rechazo– de una supuesta "esclavitud tecnológica", esta literatura "no-creativa" está imbuida de un sentido de celebración, posee una mirada entusiasta hacia el futuro y entiende este momento histórico como lleno de posibilidades. Esta satisfacción es evidente en la escritura misma, donde encontramos momentos de belleza inesperada, algunos de tipo gramático, otros estructurales, muchos filosóficos: los maravillosos ritmos de la repetición, el espectáculo de lo mundano transformado en literatura, la reorientación hacia la poética del tiempo, y perspectivas frescas, nuevas, sobre el acto de la lectura por mencionar solo algunos. Y también encontramos emoción: sí, *emoción*.

Pero lejos de ser coercitiva –o persuasiva–, esta escritura trasmite emoción de modo oblicuo e impredecible, con sentimientos expresados más como el resultado del proceso de escritura que por las intenciones del autor.

Estos escritores funcionan más como programadores que como escritores tradicionales, y abren así nuevas posibilidades de escritura; se toman en serio la máxima de Sol Lewitt: "Cuando un artista utiliza una forma de arte conceptual, significa que todo el plan y todas las decisiones se hacen con anticipación, y la ejecución es un asunto secundario. La idea se convierte en la máquina que genera arte".[3] El poeta Craig Dworkin plantea:

> ¿A qué se asemejaría una poesía no-expresiva? ¿Una poesía del intelecto y no de la emoción, donde las sustituciones en el corazón de la metáfora y la imagen fueran reemplazadas por una presentación directa del lenguaje en sí, y el famoso "desborde espontáneo" de Wordsworth fuera suplantado por un procedimiento meticuloso y un proceso lógico exhaustivo, y donde la auto-admiración del yo poético se volcara sobre el lenguaje auto-reflexivo del poema en sí? De tal modo que la pregunta por la poesía no sería más si se hubiera podido hacer mejor (la pregunta del taller de poesía), sino si se hubiera podido hacer de otra forma.[4]

Durante los últimos años ha habido una explosión de escritores que emplean estrategias de copiado y apropiación, alentados por la idea de imitar el funcionamiento de la computadora. Ya incorporadas las funciones de cortar y pegar al proceso de escritura, sería una locura imaginar que los escritores no explotaran estas funciones de maneras extremas, más allá de las intenciones de sus creadores.

3. Sol LeWitt, "Párrafos sobre el arte conceptual"; en www.lasonora.org/pdfs/album1/parrafossobrearteconceptaul.pdf
4. Craig Dworkin, *The UbuWeb. Anthology of Conceptual Writing*; en www./ubu.com/concept.

Si recordamos la historia del videoarte –la última vez que la tecnología mainstream colisionó con prácticas artísticas– encontraremos varios precedentes de este tipo de gestos. Una pieza que sobresale es *Magnet TV* (1965), de Nam June Paik, en la que el artista colocó una inmensa herradura magnética encima de una televisión en blanco y negro, convirtiendo el espacio previamente reservado para los shows de Jack Benny y Ed Sullivan en orgánicas abstracciones distorsionadas. El gesto puso en cuestión el flujo unidireccional de la información: en la TV de Paik, puedes controlar lo que ves, gira el imán y la imagen cambiará. Hasta entonces, la misión de la televisión había sido la de ser un vehículo para la trasmisión de programas de entretenimiento y un instrumento de comunicación clara. Sin embargo, un simple gesto artístico volteó la televisión de cabeza de un modo imprevisto, tanto para los usuarios como para los productores, inaugurando así nuevos vocabularios para el medio mientras deconstruían mitos de poder, de política y de distribución activos (pero hasta entonces invisibles) en la tecnología. La función "cortar y pegar" de la computación ahora está siendo explotada por los escritores de la misma manera en que Paik lo hizo con su imán para la televisión.

A pesar de que las computadoras personales han estado con nosotros desde hace ya tres décadas y hemos utilizado la función "cortar y pegar" durante todo este tiempo, es la penetración y la saturación de la banda ancha lo que ha hecho que la cosecha de masas de lenguaje se volviera tan fácil y tentadora. En un principio (el Gopherspace),[5] y a través de un módem *dial up*, si bien era posible cortar

5. Gopherspace es un término utilizado para describir la suma de toda la información almacenada en los miles de servidores Gopher del mundo. Es un sistema creado en la Universidad de Minnesota en 1991 y precedió a la World Wide Web. A medida que los archivos en los servidores Gopher se han convertido al formato HTML, Gopherspace ha perdido vigencia [N. de la E.].

y pegar, los textos aparecían en una pantalla a la vez. Y a pesar de que solo era texto, el tiempo de descarga todavía era considerable. Con la banda ancha la llave está abierta veinticuatro horas, siete días a la semana.

En comparación, no había nada propio al sistema de mecanografía que fomentara la reproducción de textos. Era un proceso increíblemente lento y laborioso. Luego, *después* de que terminaras de escribir tu texto, podías hacer todas las copias que quisieras con una máquina Xerox. Como resultado, hubo una tremenda cantidad de tergiversaciones [*détournement*] posescriturales en textos impresos del siglo XX: los *cut-ups* y *fold-ins* de William S. Burroughs y los poemas mimeográficos de Bob Cobbing son ejemplos conocidos.[6] Las formas previas de apropiación, el collage y el pastiche en la literatura –tomar una palabra de aquí y un enunciado de allá– se desarrollaron en proporción a la cantidad de trabajo que requerían. Tener que copiar un libro completo a mano o volver a tipearlo en una máquina de escribir es una cosa; copiar y pegar un libro entero con tres golpes de tecla –seleccionar todo/ copiar/pegar– es otra.

No hay duda de que la mesa está servida para una revolución literaria.

¿O no? Al parecer, la mayoría de la escritura hoy en día continúa como si Internet jamás se hubiera inventado. El mundo literario todavía se escandaliza por los mismos episodios de fraudulencia, plagio y engaño que causarían risa en los mundos del arte, la música, la computación o la ciencia. Es difícil imaginar que los escándalos de James Frey o J.T. Leroy irriten a quien esté familiarizado con las sofisticadas provocaciones intencionales de Jeff Koons

6. *Cut-ups* y *fold-ins* se refieren a procesos donde uno toma un periódico, lo recorta en columnas, pega las columnas en otro orden y después lee a través de las nuevas columnas de tal manera que se genera un poema.

o las refotografías de anuncios publicitarios de Richard Prince, quien fue homenajeado con una retrospectiva en el Guggenheim por sus tendencias plagiarias.[7] Koons y Prince comenzaron sus carreras anunciando que sus intenciones de apropiación eran adrede "no-originales", mientras que Frey y Leroy –aun cuando fueron descubiertos– todavía presentaban sus obras como propuestas personales auténticas y sinceras a un público que anhelaba estas cualidades en la literatura. El escándalo que se generó fue muy cómico. En el caso de Frey, la editorial Random House fue demandada y tuvo que pagar millones de dólares a sus lectores, quienes se sintieron defraudados. Ediciones posteriores del libro incluyen una declaración que los exime de toda responsabilidad, y en la que se advierte a los lectores que el texto que están por leer es en realidad una ficción.[8]

Imagina todos los problemas que se podrían haber ahorrado si Frey o Leroy hubieran adoptado una estrategia koonsiana desde el inicio y hubieran admitido que su estrategia fue de embellecimiento, con unos toques de inautenticidad, falsedad y no-originalidad añadidos. Pero no. Hace casi un siglo, el mundo del arte dejó a un lado las nociones convencionales de originalidad y reproducción con los readymades de Marcel Duchamp, los dibujos mecánicos de Francis Picabia y el citado ensayo de Walter Benjamin

7. En el mundo del arte –donde gestos como este, lejos de ser puramente filosóficos, pueden valer millones de dólares– hay oposición. En marzo del 2011, un juez federal pasó una sentencia que prohibía que Richard Prince se apropiara de fotografías de un libro de rastafaris para crear una serie de collages y pinturas. Prince y su galerista han apelado el caso.

8. Cuando Koons se encuentra en problemas legales es porque a veces no da el crédito correspondiente de aquello de lo que se ha apropiado (por ejemplo, convirtió una foto de una pareja que carga ocho cachorros en sus brazos en una escultura llamada *String of Puppies*). Es bien sabido que la mayoría de sus obras se basa en una imagen ya existente –la cuestión es que las personas de quienes tomó la imagen quieren con toda razón un porcentaje de sus ganancias.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Desde entonces, un desfile de artistas de primer orden, desde Andy Warhol hasta Matthew Barney, ha llevado estas nociones a nuevos niveles, generando ideas complejas sobre la identidad, los medios y la cultura. Estas nociones, por supuesto, se han vuelto parte integral del discurso dominante en el mundo del arte, al punto de que han provocado reacciones opuestas basadas en la sinceridad y la representación. Del mismo modo, en la música, la práctica del sampleo –tracks enteros compuestos a partir de otros tracks– se ha vuelto algo muy común. De Napster a los videojuegos, del karaoke a los archivos *torrent*, la cultura parece estar adoptando lo digital y toda la complejidad que implica –con la excepción de la escritura, que en su mayoría continúa aliada a la promoción de una identidad estable y auténtica a toda costa.

No digo que esta escritura deba desecharse: ¿quién no se ha conmovido por unas memorias magníficamente escritas? Sin embargo, tengo la sensación de que la literatura –con un potencial infinito de rangos y expresiones– está atascada; tiende a tocar la misma nota una y otra vez y se confina al más angosto de los espectros, lo que da una práctica anticuada, incapaz de participar en los debates culturales más vitales y emocionantes de nuestro tiempo. Me parece este un momento muy triste: la pérdida de una gran oportunidad para que la creatividad literaria renazca de maneras que apenas podemos imaginar.[9]

9. Quizá los tiempos estén cambiando. Una joven escritora alemana, Helene Hegemann, publicó unas memorias muy exitosas en el 2010 que resultaron ser plagiadas casi en su totalidad. Después de ser descubierta por un bloguero, la escritora confesó y se disculpó públicamente. Sin embargo, incluso cuando el plagio fue expuesto, su libro fue seleccionado como finalista en la categoría de ficción en una feria del libro en Leipzig. Los jueces anunciaron que estaban enterados de que la autora había sido acusada de plagio. *The New York Times* reportó que “a pesar de que Helene Hegemann

Quizá una de las razones de que la escritura se encuentre empantanada es la manera en que se suele impartir la escritura creativa. En comparación con las múltiples y sofisticadas ideas sobre los medios, la identidad y el sampleo desarrolladas en el transcurso del siglo pasado, los manuales sobre cómo aprender a escribir han perdido completamente el rumbo mientras repiten clichés sobre el significado de la "creatividad". Estos libros están llenos de consejos del tipo: "Un escritor creativo es un explorador, un innovador. La escritura creativa te permite trazar tu propio curso y descubrir mundos que nadie ha descubierto". O, ignorando a gigantes como Michel de Certeau, John Cage y Andy Warhol, sugieren que la "escritura creativa te libera de la reglamentación de la vida diaria". Al inicio del siglo XX, tanto Duchamp como el compositor Erik Satie manifestaron su deseo de vivir sin memoria. Para ellos era una manera de vivir en presencia de las maravillas de la vida cotidiana. A pesar de esto, pareciera que todo manual de escritura creativa insiste en que "la memoria es la fuente primaria de la experiencia imaginativa". Las instrucciones de estos libros me resultan terriblemente burdas, poco sofisticadas; en general coaccionan a sus lectores a que valoren lo teatral por encima de lo mundano como la base de sus escritos: "Desde un punto de vista en primera persona, describa cómo se siente un hombre de 55 años el día de

se ha disculpado por no ser más franca con respecto a sus fuentes, también se ha defendido argumentando que es parte de otra generación, una generación que con libertad toma y mezcla elementos del torrente de información, tanto de los medios nuevos como de los viejos, para crear una obra nueva. 'De todos modos, la originalidad no existe, solo lo auténtico,' dijo Hegemann en un comunicado que publicó justo después de que estalló el escándalo", Nicholas Kulish, "Author, 17, Says It's 'Mixing,' Not Plagiarism" [Autora, 17, dice que 'mezcló', no plagió], en *The New York Times,* 12 de febrero, 2010; en www.nytimes.com/2010/02/12/world/europe/12germany.html?src=twt&twt=nytimesbooks&pagewanted=print.

su boda. Es su primer matrimonio".[10] Prefiero las ideas de Gertrude Stein quien, escribiendo en tercera persona, habla de su insatisfacción con estas técnicas: "Hizo todo género de experimentos descriptivos. Intentó inventarse palabras pero pronto renunció. El inglés era su medio natural de expresión, y con el inglés debía realizar su tarea y resolver el problema. El empleo de palabras fabricadas la mortificaba, ya que era una especie de fuga que la conducía a la imitación de emociones, o a un 'emocionalismo imitativo'".[11]

Durante los últimos años he impartido una clase en la Universidad de Pennsylvania con el nombre de "Escritura no-creativa". En ella, se penaliza a los estudiantes si presentan cualquier muestra de originalidad y creatividad. En cambio, se les premia por plagiar, robar identidades, reciclar ensayos, practicar el *patchwriting*, samplear, saquear y robar. No es sorprendente que los estudiantes prosperen. De pronto, aquello en lo que se han vuelto expertos a escondidas sale a la luz y se explora en un ambiente seguro, replanteado en términos de responsabilidad en vez de insensatez.

Copiamos documentos y transcribimos fragmentos de audio. Hacemos cambios pequeños a páginas de Wikipedia (cambiando *un* por *uno* o insertando un espacio extra entre palabras). Las clases se llevan a cabo en *chats*, y semestres enteros transcurren dentro del videojuego *Second Life*. Cada semestre, para su entrega final, les encargo que compren un ensayo en línea y lo entreguen como si fuera propio –sin duda el acto más prohibido de todo el mundo académico. Cada estudiante debe entonces pararse frente al grupo y presentarlo como si lo hubiera escrito, defendiéndolo de los ataques de sus compañeros. ¿Qué ensayo eligieron? ¿Es posible defender algo que no escribiste? ¿Algo, incluso,

10. Laurie Rozakis, *The Complete Idiot's Guide to Creative Writing*, Nueva York, Alpha, 2004.
11. Gertrude Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Barcelona, Lumen, 2015.

con lo que probablemente no estás de acuerdo? Convéncenos. Todo esto, por supuesto, impulsado por la tecnología. Cuando los estudiantes llegan a clase, se les indica que deben tener sus *laptops* abiertas y conectadas. Y así tenemos un destello del futuro. Después de ver los espectaculares resultados de esta práctica, lo participativa y democrática que se vuelve la clase, estoy más y más convencido de que nunca podré regresar a una pedagogía tradicional. Aprendo más de ellos de lo que ellos jamás aprenderán de mí. El lugar del profesor se vuelve mitad anfitrión de fiestas, mitad policía de tránsito e incitador de tiempo completo.

El secreto: la supresión de la expresividad es imposible. Hasta cuando hacemos algo tan "no-creativo" como transcribir unas páginas nos expresamos de varias maneras. El acto de elegir y recontextualizar dice tanto sobre nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre. Y es que nunca se nos ha enseñado a valorar semejantes decisiones. Después de reprimir la "creatividad" de una estudiante durante todo un semestre, obligándola a plagiar y transcribir, se me acercó, triste, al final del curso para decirme lo decepcionada que estaba ya que, de hecho, había fallado en la consigna de evitar la creatividad; al no ser "creativa", produjo el corpus de trabajo más creativo de toda su vida. Al tomar el camino opuesto a la creatividad –el concepto más utilizado, vacuo y mal definido en la formación de un escritor– emergió renovada y rejuvenecida, enardecida y enamorada otra vez de la escritura.

Al haber trabajado como "director creativo" de una agencia publicitaria durante varios años, puedo asegurar que a pesar de la opinión de los expertos en cultura, la creatividad –tal como ha sido definida por nuestra sociedad con su infinito desfile de novelas, memorias y películas transitadas hasta el cansancio– es aquello de lo que deberíamos huir; no solo como miembros de la "clase creativa", sino como miembros de la "clase artística". Ya que vivimos un momento en que la tecnología está cambiando las reglas del juego

en cada aspecto de nuestras vidas, es hora de cuestionar y demoler estos clichés, desperdigarlos en el piso frente a nosotros y luego utilizar las brasas humeantes para construir algo nuevo, algo contemporáneo, algo –por fin– relevante.

Evidentemente, no todos concuerdan. Hace poco, después de dar una conferencia en una universidad de élite en los Estados Unidos, un reconocido poeta, ya mayor, forjado en la tradición modernista, se levantó de su asiento en el fondo del auditorio, me señaló con su dedo índice y me acusó de nihilismo y de despojar de placer a la poesía. Me criticó por demoler los cimientos de uno de los edificios más sagrados y prosiguió con una línea de cuestionamientos con la que estoy familiarizado: si todo se puede transcribir y después presentarse como literatura, ¿qué hace que una obra sea mejor que otra? Si solo se trata de cortar y pegar la totalidad de Internet en un documento de Word, ¿esto dónde termina? Si aceptamos que todo lenguaje, al recontextualizarse, se vuelve poesía, ¿no arriesgamos a echar por la borda toda apariencia de juicio y de calidad? ¿Qué será del concepto de autoría? ¿Cómo establecer trayectorias y cánones y, por consiguiente, cómo evaluarlos? ¿No estamos simplemente volviendo a montar la escena de la muerte del autor, la gran figura que estas teorías no lograron matar cuando surgieron en primer lugar? ¿Serán todos los textos, en el futuro, anónimos, sin autor, escritos por máquinas para máquinas? ¿Se reducirá el futuro de la literatura a un puro código?

Me parecen preocupaciones válidas para un hombre que emergió victorioso de las batallas del siglo XX. Los desafíos que enfrentó su generación fueron igualmente formidables. ¿Cómo convencieron a los tradicionalistas de que los usos disyuntivos del lenguaje trasmitidos a través de una sintaxis reventada y de palabras compuestas podían ser tan expresivos de la gama de emociones humanas como los métodos clásicos? ¿O que no era necesario que una historia se contara de manera estrictamente narrativa

para transmitir su propia lógica y sentido? Y, sin embargo, contra toda expectativa, perseveraron.

Este siglo XXI, con sus problemáticas tan distintas de las del siglo anterior, me encuentra respondiendo desde un ángulo diferente. Si se trata simplemente de cortar y pegar la totalidad de Internet en un documento de Word, entonces lo importante es lo que tú, autor, elijas. El éxito se encuentra en saber qué incluir y, más importante todavía, qué excluir. Si toda instancia de lenguaje puede transformarse en poesía con solo recontextualizarla (una posibilidad muy emocionante), entonces quien recontextualice palabras de la forma más rica y convincente será juzgado como el mejor. Concuerdo con aquello de que en el momento en que echamos por la borda el juicio y la calidad estamos en problemas. La democracia está muy bien para YouTube, pero cuando se trata de arte, es un desastre. A pesar de que todas las palabras fueron creadas en pie de igualdad –y por lo tanto pueden ser tratadas como iguales–, la forma en que se ensamblan no lo es; no estamos en condiciones de suspender el juicio y es una locura ignorar la calidad. La mímesis y la replicación no erradican la autoría, más bien presentan nuevas exigencias a los autores que, al concebir una obra de arte, deben tomar en cuenta estas nuevas condiciones como una parte inevitable del terreno: si no quieres que lo copien, no lo subas a la red.

Los cánones y las trayectorias no se establecerán de formas tradicionales. Ni siquiera estoy seguro de que existan las carreras tal como ahora las conocemos. Quizás las obras literarias funcionen, a menudo sin autor ni firma, como los memes en la Web, propagándose como incendios salvajes durante un periodo corto solo para ser suplantadas por la oleada que sigue. Aunque el autor no muera, quizá comencemos a ver la autoría de una manera más conceptual: tal vez los grandes autores del futuro sean aquellos que puedan escribir los mejores programas con los cuales manipular, analizar y distribuir prácticas de lenguaje. Incluso cuando la poesía

del futuro sea escrita por máquinas para ser leída por otras máquinas, como plantea el poeta Christian Bök, habrá (al menos en un futuro cercano), alguien detrás de la cortina que haya inventado esos *drones*. Si la literatura es reductible a puro código –una idea intrigante–, las mentes más inteligentes detrás de este serán nuestros más grandes autores.

Este libro es una colección de ensayos que intenta mapear estos territorios, definir terminologías y crear contextos –tanto históricos como contemporáneos– en los que estas obras puedan ser situadas y discutidas. Los primeros capítulos son los más técnicos: plantean las bases, el cómo, el dónde y el porqué de la escritura no-creativa. "La venganza del texto" se enfoca en el surgimiento de Internet y el efecto que el lenguaje digital ha tenido sobre el acto mismo de la escritura. Repara en las nuevas condiciones de abundancia de palabras y propone un nuevo ecosistema para manejarlas. "El lenguaje como material" prepara la plataforma para concebir a las palabras no solo como vehículos de comunicación semánticamente transparentes, sino que también enfatiza sus propiedades formales y materiales –una transformación que es esencial cuando se trata de escribir en un ambiente digital. Dos movimientos que surgieron a mitad del siglo xx –el situacionismo y la poesía concreta– se analizan en relación con las formas contemporáneas de escribir en la pantalla, en la página y en las calles. "Anticipar la inestabilidad" atiende cuestiones de contextualización en el ambiente digital y hace algunas observaciones sobre la fluidez y la intercambiabilidad entre palabras e imágenes. "Hacia una poética del hiperrealismo" se enfrenta con un tema que siempre resulta escurridizo, la definición de uno mismo, y que se ha vuelto aún más complicado en el entorno online. Este proceso que sufre la autodefinición prepara el terreno para una literatura posidentitaria en el campo de nuestro consumismo global. El capítulo cierra con un breve análisis de una obra de Vanessa Place, *Statement of Facts* [Declaración de los hechos], que presenta de manera radical la escritura no-creativa como un

espacio éticamente ingrávido donde impulsos transgresores y mecánicos se pueden explorar sin consecuencias. Place pone en acto una poética documental que somete sus propios impulsos morales a un ADN ético que se encuentra inscrito al interior del lenguaje del que se apropia. Finalmente, "¿Por qué la apropiación?" cuestiona el motivo por el cual desde hace tiempo el collage y el pastiche han sido métodos aceptados de escritura, mientras que rara vez se ha probado la apropiación. El capítulo explora la rica historia de la apropiación en las artes plásticas y propone formas de aplicar estos modelos a la literatura.

El siguiente ensayo, "Procesos infalibles: lo que la escritura puede aprender de las artes plásticas", lee el trabajo de Sol LeWitt y de Andy Warhol a través de la óptica de la escritura no-creativa. De hecho, la escritura no-creativa tiene mucho que aprender de la obra y la trayectoria artística de Sol LeWitt. La mayoría de lo que ha producido (y su manera de hacerlo) en las artes plásticas puede ser aplicado con elegancia a la escritura en la era digital. La segunda parte de este ensayo examina la vida y obra de Warhol y cómo se relaciona con la escritura no-creativa, señalando las similitudes entre sus tendencias mecánicas y su producción maníaca con nuestra forma de transportar palabras digitales hoy en día.

La última sección del libro demuestra cómo poner en práctica la escritura no-creativa. Con ensayos que se centran en una obra o un autor en particular, procuro mostrar cómo es que estas obras son representativas de una tendencia específica en la escritura no-creativa. "Transcribir *En el camino*" argumenta que el simple acto de transcripción de un texto es suficiente para que cuente como obra literaria, elevando así el oficio del copista al mismo nivel que el de autor. Es una crítica utópica del trabajo y del valor en el espacio invaluable de la producción poética. "El análisis de la nueva ilegibilidad" argumenta que tal vez lo mejor sea no leer esta nueva escritura en absoluto: quizás lo mejor sea solo pensarla. Lejos

de las nociones modernistas de disyunción y deconstrucción, la dificultad ahora se define más por la cantidad (demasiado que leer) que por la fragmentación (demasiado fragmentado para poder leerse). “Sembrando la nube de datos” examina cómo las formas cortas –el telégrafo, el titular de periódico y la palabra en negritas– siempre han ido de la mano de la escritura mediática, y repara en cómo este impulso continúa en la era de Twitter y las redes sociales. “El inventario y el ambiente” señala el nuevo rol prominente que el acto de archivar ha cobrado en la creación de obras literarias en una era en la que nuestro manejo de la información tiene un impacto sobre la calidad de nuestra escritura.

“La escritura no-creativa en la clase” es un tratado breve sobre la pedagogía y sobre cómo el entorno digital impacta sobre la forma en la que impartimos y aprendemos a escribir en un ambiente universitario. El libro concluye con “Lenguaje provisional”, un pequeño escrito polémico, a manera de manifiesto, que articula la nueva degradación del lenguaje y la temporalidad en la era de la Web. Un epílogo conjetura sobre un resultado posible de la escritura no-creativa: la “robopoética”, una condición donde las máquinas escriben literatura hecha para ser leída por otras máquinas, evitando por completo al lector humano.

En 1959 el poeta y artista Brion Gysin planteó que la escritura lleva cincuenta años de retraso con respecto a la pintura. Quizá aún tenga razón: en el mundo del arte, y desde el impresionismo, las vanguardias son mainstream (se premia consistentemente la innovación y el riesgo). En cambio, a pesar de los éxitos del modernismo, la literatura ha mantenido lo mainstream y la vanguardia como dos ejes que raramente se encuentran. Sin embargo, las condiciones de la cultura digital han forzado un choque inesperado confundiendo las posturas de ambos bandos. Así, nos encontramos, de repente, todos en el mismo barco batallando con nuevas preguntas sobre la autoría, la originalidad y las maneras de forjar sentido.